



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

LUCIANA TANIGUTI BERTARELLI

ENTRE PLANTAS E PADRONAGENS
UM JARDIM DE GRAVURAS

AMONG PLANTS AND PATTERNS
A PRINTED GARDEN

CAMPINAS
2017

LUCIANA TANIGUTI BERTARELLI

ENTRE PLANTAS E PADRONAGENS
UM JARDIM DE GRAVURAS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Visual Arts

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUISE WEISS

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA LUCIANA TANIGUTI BERTARELLI,
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUISE WEISS

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Bertarelli, Luciana Taniguti, 1984-
B461e Entre plantas e padronagens - Um jardim de gravuras / Luciana Taniguti Bertarelli. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Luise Weiss.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Xilogravura. 2. Gravura. 3. Jardins na arte. 4. Percepção de padrões. I. Weiss, Luise, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Among plants and patterns - A printed garden

Palavras-chave em inglês:

Wood-engraving

Engraving

Gardens in art

Pattern perception

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Luise Weiss [Orientador]

Lygia Arcuri Eluf

Klara Anna Maria Kaiser Mori

Data de defesa: 24-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUCIANA TANIGUTI BERTARELLI

ORIENTADOR(A): PROFA. DRA. LUISE WEISS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. LUISE WEISS
2. PROF(A). DR(A). LYGIA ARCURI ELUF
3. PROF(A). DR(A). KLARA ANNA MARIA KAISER MORI

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 24.02.2017

Para a Dona Olinda e o Seu Domingos, com seus jardins fantásticos;
Para a Vivian e a Maria Alice que deixaram saudades.

Para o Lucas dedico a Série Jardim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, por estarem sempre ao meu lado; ao Marcio pelo grande amor e parceria; ao Julio, João e Natã pela paciência; à Simone pelos conselhos carinhosos; e especialmente à Luise Weiss, por sua imensa confiança, generosidade e respeito.

Agradeço também à Lygia Eluf por sua generosa contribuição; Tuneu pelo olhar atento; Marcio Périgo, Paulo Scheida, Klara Kaiser e Paula Almozara por sua participação nas bancas e contribuições; Ligia Minami pelo olhar fotográfico; Amália Barrio pela encadernação; Marina Peixoto pela revisão amiga; Danilo Perillo que sempre me ajuda; Daniela Maura pelas trocas à distância.

RESUMO

Essa pesquisa acadêmica surgiu da necessidade de observar meu trabalho poético com certo distanciamento para tentar compreender quais são as questões que o movem.

Partindo de um conjunto de xilogravuras, o texto descreve os procedimentos construtivos do trabalho, associando-os às questões poéticas que se destacaram ao longo do processo de pesquisa.

O texto foi dividido em três partes. Na primeira, falo da construção de padronagens através de procedimentos da xilogravura e da estamparia, relacionando-os aos padrões observados na natureza. Na segunda parte, faço uma reflexão sobre os possíveis significados que se estabelecem nas relações entre as figuras e o fundo. Por último, falo dos prováveis desdobramentos da pesquisa, tendo como foco a questão da transparência e a problematização da apresentação do trabalho.

Para aprofundamento e embasamento dessas reflexões, foi feito um levantamento de artistas e outras referências visuais que se associam a essa pesquisa, bem como de textos diversos.

Palavras-chave: xilogravura; gravura; padronagem; plantas; jardim.

ABSTRACT

The present research came from the need of observing my poetic work with a certain distancing and trying to understand what are the questions that move it.

Starting from a series of woodcuts, the text describes its constructive procedures, associating them to the poetic questions that have been featured along the researching process.

The text is divided in three parts. In the first part, I mention the patterning construction through woodcut and block printing procedures, connecting them with the patterns found in nature. In the second part, I speculate about the meanings established between the figures and the background. In the last part, I write about the possible unfoldings of this research, focusing on the transparency and on the displaying problems.

In order to base and deepen these reflections, I have surveyed artists and other visual references, as well as several kinds of texts.

Key-words: woodcut; printmaking; pattern; plants; garden.

LISTA DE IMAGENS

- Fig 1** - Lourdes Castro, Terceiro Volume do “Álbum de Família”, Paris, 1966 · Fotografia: Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto, PT
- Figs 2 e 3** - Fotos dos jardins, 2013. Fotografia: Luciana Bertarelli
- Fig 4** - Coleção de plantas, 2016. Fotografia: Luciana Bertarelli
- Fig 5** - Cadernos da minha mãe, 1965 - 1970. Fotografia: Ligia Minami
- Fig 6** - Planta seca, caderno de desenho, 2016. Fotografia: Ligia Minami
- Fig 7** - Artista Desconhecido, “Lesser Periwinkle, Vinca Minor”, Guache sobre Velino, Século XV ou XVI. Victoria and Albert Museum, London, UK
- Fig 8** - Anna Atkins, “Aspidium Obtusum”, Cianotipia, 1853. The Getty Museum, Los Angeles, USA
- Fig 9** - Karl Blossfeldt, s/ título, fotografia, 1929 (revelada em 1996), International Center of Photography, New York
- Fig 10** - Karl Blossfeldt, s/ título, fotografia, parte integrante do livro “Wundergarten der Natur”, 1932, © Estate of Karl Blossfeldt, Southbank Centre, London, UK
- Fig 11** - Sem título, 2014. Fotografia: Luciana Bertarelli
- Figs 12, 13 e 14** - Páginas do caderno de desenho, nanquim s/ papel, 2014. Fotografia: Ligia Minami
- Figs 15 e 16** - Preparação de matriz de xilogravura, monotipia sobre madeira, 2015. Fotografia: Luciana Bertarelli
- Fig 17** - Entalhe da matriz de xilogravura, 2016. Fotografia: Luciana Bertarelli
- Fig 18** - Matriz de xilogravura e prova de estado, 2016. Fotografia: Luciana Bertarelli
- Figs 19 e 20** - Matrizes de xilogravura, 2014 - 2016. Fotografia: Ligia Minami
- Fig 21** - Luciana Bertarelli, xilogravura da Série Jardim em processo, fundo estampado, 70 x 70 cm, 2016. Fotografia: Ligia Minami
- Figs 22 a 26** - Luciana Bertarelli, detalhes das xilogravuras, 2014 - 2016. Fotografia: Ligia Minami
- Fig 27** - Maria Bonomi, “Gengivas à Mostra”, xilogravura, 1968, Copyright©2001-2015, Maria Bonomi.
- Fig 28** - William Kilburn, s/ título, design para tecido de algodão, aquarela sobre papel, 1788, Victoria and Albert Museum, London, UK
- Fig 29** - William Morris, “Willow Bough”, papel de parede, block printing, 1887, Victoria and Albert Museum, London, UK
- Fig 30** - Blocos de madeira utilizados na impressão dos papéis de parede desenhados por William Morris, s/ data, Anstey Wallpaper, Loughborough, UK
- Fig 31** - Autor Desconhecido, Impressão de tecido (block printing), 2010, Gaatha.com, Pethapur, Índia

Fig 32 - Autor Desconhecido, “Mihrab” (nicho para oração), detalhe, mosaico de cerâmica, 1354–55, Irã, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA

Fig 33 (página inteira) - Processo de impressão, montagem fotográfica. Fotografia: Luciana Bertarelli

Fig 34 - “Lucas”, 1990. Fotografia: Luciana Bertarelli

Fig 35 - Kiki Smith, “Moth”, xilogravura, colagem e aplicação manual, 1996. Copyright © 2008-2015 Universal Limited Art Editions, Inc. Ulae, New York, USA

Figs 36 a 39 - Páginas do caderno de desenho, nanquim s/ papel, 2014. Fotografia: Ligia Minami

Fig 40 - Sem título, 2016. Fotografia: Luciana Bertarelli

Fig 41 - Lourdes Castro, “Sombra projectada de René Bertholo”, Acrílico sobre tela, 1964, 100 × 81 cm. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, PT

Fig 42 - Máscara de papel usada nas xilogravuras, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 43 - Autor Desconhecido, “William Groth (?) virado para o lado esquerdo”, 1802-10 aprox., Peale Museum, Maryland, USA

Fig 44 - Edouard Vuillard, “Interior, Mãe e irmã do artista”, óleo sobre tela, 1893, 46.3 x 56.5 cm, The Museum of Modern Art, New York, USA

Fig 45 - Luciana Bertarelli, “Série Jardim”, xilogravura, detalhe, 2015. Fotografia: Ligia Minami

Fig 46 - Francesca Woodman, “Polka Dots”, 1975-76, Gelatin silver print, 14.2 x 14.3 cm, The Museum of Modern Art, New York, USA

Fig 47 - Luciana Bertarelli, Sem título, xilogravura, detalhe, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 48 - Mira Schendel, série Objetos Gráficos, tipos transferíveis sobre papel japonês, 95 x 95 cm, 1972, Coleção Clara Sancovsky, The Museum of Modern Art, New York, USA.

Figs - 49 e 50 - Luciana Bertarelli, Sem título, xilogravura, detalhes, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 51 (página inteira) - Luciana Bertarelli, “Caderno de Estampas”, xilogravura sobre papéis orientais, 35 x 25 cm (fechado), montagem fotográfica, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Figs 52 e 53 - Luciana Bertarelli, Sem título, experimentos com o corpo e a xilogravura (registro fotográfico), 2017. Fotografia: Ligia Minami

Fig 54 - Luciana Bertarelli, Sem título, experimentos com o corpo e a xilogravura (registro fotográfico), 2016. Fotografia: Marcio Elias Santos

Fig 55 a 58 - Luciana Bertarelli, Sem Título, xilogravura, 62 x 48 cm, 2013. Fotografia: Ligia Minami

Figs 59 e 60 - Luciana Bertarelli, Sem Título, xilogravura, 50 x 110 cm, 2014. Fotografia: Ligia Minami

Figs 61 a 63 - Luciana Bertarelli, Retratos, xilogravura, 35 x 25 cm, 2014. Fotografia: Ligia Minami

Figs 64 e 65 - Luciana Bertarelli, Série Jardim, xilogravura, 90 x 60 cm, 2014. Fotografia: Ligia Minami

Figs 66 e 67 - Luciana Bertarelli, Série Jardim, xilogravura, 90 x 60 cm, 2015. Fotografia: Ligia Minami

Fig 68 - Luciana Bertarelli, Sem Título, xilogravura, 90 x 75 cm, 2015. Fotografia: Ligia Minami

Fig 69 - Luciana Bertarelli, Erva Daninha, xilogravura, 70 x 30 cm, 2015. Fotografia: Ligia Minami

Fig 70 - Luciana Bertarelli, Série Jardim, xilogravura, 70 x 70 cm, 2015. Fotografia: Ligia Minami

Figs 71 e 72 - Luciana Bertarelli, Plantas Secas, xilogravura, 35 x 25cm, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 73 - Luciana Bertarelli, Plantas Secas, xilogravura com sobreposição de papéis, 35 x 25 cm, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 74 - Luciana Bertarelli, Sem Título, xilogravura, recorte e costura, 35 x 25 cm, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 75 - Luciana Bertarelli, Série Jardim, xilogravura, 90 x 60 cm, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 76 - Luciana Bertarelli, Série Jardim, xilogravura com sobreposição de papéis, 90 x 60 cm, 2016. Fotografia: Ligia Minami

Fig 77 - Luciana Bertarelli, Sem título, experimentos com o corpo e a xilogravura (registro fotográfico), 2017. Fotografia: Marcio Elias Santos

SUMÁRIO

Introdução.....	p.13
-----------------	------

Parte I - Fragmentos de Jardins, Pedacos de Madeira

1. Uma coleção de Plantas e Fotografias.....	p.14
2. Natureza e Padrão.....	p. 18
3. Xilogravura e Impressão.....	p. 24
4. Estamparia, Padronagem, Repetição.....	p.30

Parte II - Entre Planos e Camadas

1. Sobre a Série Jardim.....	p.37
2. Auto Referência.....	p.38
3. Sombras e Silhuetas.....	p.42
4. Figura e Fundo.....	p.46

Parte III – Considerações Finais.....	p.49
---------------------------------------	------

Bibliografia.....	p.76
-------------------	------

INTRODUÇÃO

Quando examinamos profundamente o padrão de uma flor de macieira, uma concha ou o balanço de um pêndulo, descobrimos aí uma perfeição, uma ordenação incrível que desperta em nós o maravilhoso que experimentamos quando crianças. Algo infinitamente maior que nós se revela e, ainda assim, é parte de nós mesmos; o ilimitado emerge dos limites. (DOCZI, 1981, prefácio)

Essa pesquisa acadêmica surgiu da necessidade de observar meu trabalho poético com certo distanciamento para tentar compreender quais são as questões que o movem.

O texto faz um recorte desse trabalho, que não começou e nem vai terminar aqui. Tirei muitas coisas da gaveta para tentar compreendê-lo melhor, observando desde fotos tiradas por mim na infância até cadernos de desenho e exercícios feitos para as aulas na universidade.

Continuei produzindo no ateliê paralelamente aos estudos teóricos, mas sempre procurando manter como foco a observação e a reflexão sobre a prática. Aprofundei-me em suas entranhas e cutuquei assuntos difíceis.

Dentre todas as questões levantadas, procurei pela questão principal que move o trabalho. Fiz um cerco ao redor dela, fazendo um levantamento de todos os procedimentos construtivos que utilizo – o que me ajudou muito nessa aproximação.

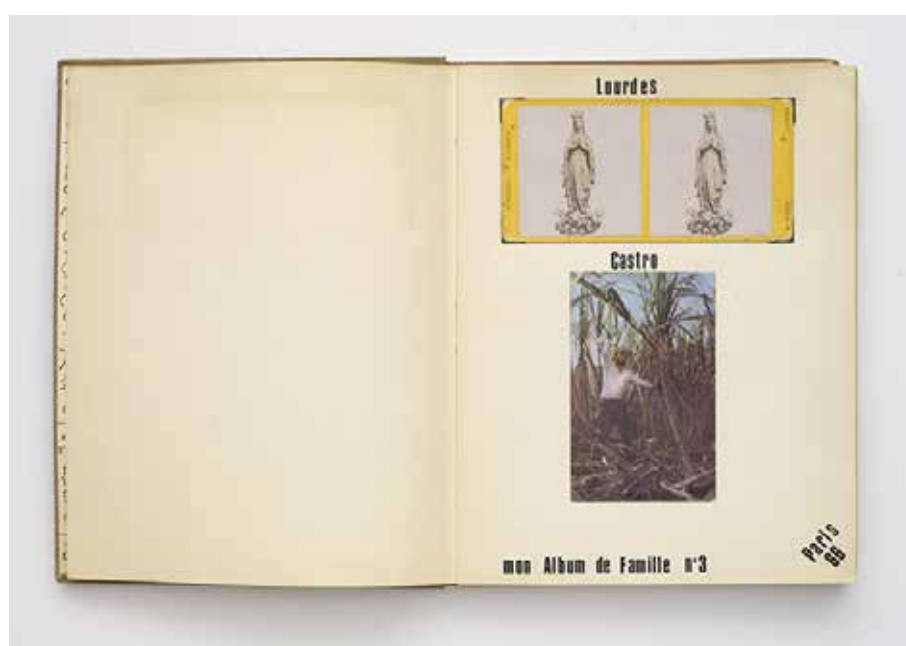


Fig 1 - Lourdes Castro, Terceiro Volume do "Álbum de Família", Paris, 1966

A metodologia de pesquisa se inspira humildemente no *Álbum de Família*¹ da artista portuguesa Lourdes Castro (Funchal, 1930 -): fiz uma reunião de tudo aquilo que inspira ou se associa ao trabalho, tanto de referências que se relacionam direta e intensamente à pesquisa – os “parentes próximos” – como das referências que são apenas “parentes distantes” mas que merecem ser mencionadas por alguma razão específica.

Para isso, foi feito um levantamento de artistas e outras referências visuais, bem como a leitura de textos diversos - teóricos e poéticos, escritos por artistas ou estudiosos de outras áreas - que pudessem ajudar no aprofundamento e no embasamento dessas associações e reflexões.

O texto está dividido em três partes. Na primeira parte procurei descrever em detalhes os meus procedimentos construtivos, associando-os a questões que considero secundárias, mas que também impulsionam o trabalho nesse momento. Na segunda parte, tento me aproximar daquela que considero a questão principal que move o trabalho. Na terceira parte, falo dos possíveis desdobramentos dessa pesquisa.

Sabendo que as imagens expressam as questões melhor do que as palavras, a presença do texto é somente uma tentativa de compartilhar meus estudos com quem possa se interessar.

PARTE I

FRAGMENTOS DE JARDINS, PEDAÇOS DE MADEIRA

1. UMA COLEÇÃO DE PLANTAS E FOTOGRAFIAS

Possuo um jardim de plantas secas. Sementes, galhos, flores e folhas. Algumas poucas pedras e borboletas. Não sei o nome da maior parte das plantas, nem o popular nem o científico. Mas sei de onde vieram, a quem pertenceram, em que caminho foram coletadas, em que jardim moravam ou se foram presente de alguém. Para cada planta, um lugar ou uma pessoa, um momento.

¹ Castro organizou as referências de sua pesquisa com sombras em uma série de cadernos que ela chamou de *Álbum de Família*. “O meu *Álbum de Família* comecei-o em 1965, para me pôr ao corrente de tudo o que se relaciona com as sombras na pintura, na publicidade, na poesia, na literatura, etc., tanto no passado como no presente. Fico contentíssima sempre que encontro um parente. A minha identidade profunda está aqui nesses álbuns. Confesso-lhe o que vou fazendo, digo de onde venho. Aí se encontram os meus bisavós, os meus primos, os que usam o mesmo nome que eu, os que usam o mesmo nome mas pertencem a outro ramo, os encontros do acaso. Alguns têm a mesma idade, mas nenhum tem o mesmo coração.” (CASTRO; ZIMBRO, 2010, p. 47)



Figs 2 e 3 - Fotos dos jardins, fotografia analógica, 2013

Não procuro preservar as plantas como em um herbário². Não estão catalogadas e nem sofreram nenhum tipo de tratamento. Elas são arranjadas de tempos em tempos, combinadas entre si, dentro de garrafas, sempre em minha mesa de trabalho. Ficam ali todos os dias, e sofrem cotidianamente a ação do tempo, secam, são atacadas por insetos, quebram, estragam, e não procuro fazer nada para impedir que isso aconteça. Em algumas delas, o que mais me atrai é a forma seca, retorcida, envelhecida.

Secar e armazenar as plantas entre páginas de livros e cadernos é um ritual familiar, que aprendi na infância com minha mãe. Dentro dos seus antigos diários ainda se encontram plantas secas e alguns vestígios de plantas que se perderam com o passar dos anos, coletadas ao longo de sua adolescência. Recordações em forma de plantas que sempre me instigaram.

² O *Herbário* é uma coleção dinâmica de plantas secas e prensadas, que são identificadas e classificadas de forma a constituir um banco de dados para pesquisa em diversas áreas de conhecimento, como, por exemplo, a biologia e a geografia. O primeiro herbário conhecido foi criado em 1530 por Luca Ghini (Casalfiumanese, 1490 - Bolonha, 1556), professor de botânica da Universidade de Bolonha, que descobriu que as plantas secas e prensadas podiam ser preservadas por longos períodos de tempo. (<http://www.sra.pt/jarbot/>)

Em meio às páginas dos meus cadernos de desenho ficam as plantas que foram escolhidas por sua forma para serem utilizadas na preparação das matrizes de xilogravura. Não são mais queridas que as outras da coleção, mas me atraem visualmente, indicando possibilidades de composição.

As plantas também estão presentes em fotografias. Fotografias que foram tiradas por mim na infância ou na vida adulta, no jardim da minha casa, no jardim de familiares. Plantas ordinárias, mas que foram vistas por mim diariamente e que foram cuidadas por mãos queridas. Um jardim portátil que carrego em fotos, as plantas que não podem ser esquecidas.

Outras fotos foram tiradas em trajetos: passeios, viagens ou mesmo caminhos percorridos cotidianamente. A máquina fotográfica permite esse registro corriqueiro, e também ajuda a captar as árvores imensas sob o céu e suas sombras. É uma forma de levá-las comigo para casa.



Fig 4 - Coleção de plantas, 2016



Fig 5 - Cadernos da minha mãe, 1965 - 1970

Fig 6 - Planta seca, caderno de desenho, 2016

2. NATUREZA E PADRÃO

Quando observo as plantas ao meu redor, reconheço nelas uma ordenação. Vejo um padrão que se faz presente tanto nos grandes galhos de uma árvore como nas pequenas folhas; na maneira como nascem e crescem, como se ramificam e ocupam o espaço, espalhando-se por todos os lados uniformemente, repetidamente. Existe um padrão diferente em cada planta, na forma como se organizam, nas pequenas distâncias entre cada folha, cada espinho, cada flor.

Desenhar uma planta é estudar seu padrão, sua organização; é compreendê-la, apropriar-se de suas características. Quando desenho ou fotografo uma planta, sempre me recordo dos ilustradores científicos, de sua observação cuidadosa dos objetos em busca de detalhes característicos. É preciso reconhecer no desenho da ilustração o padrão da planta observada: o padrão que existe na forma, o padrão de uma textura, o padrão que existe no crescimento e o padrão de cor. O padrão caracteriza a planta, tornando-a semelhante à sua espécie e diferente das demais.



Fig 7 - Artista Desconhecido, "Lesser Periwinkle, Vinca Minor", Guache sobre Velino, Século XV ou XVI

Ainda que a ilustração científica procure representar o padrão, ela também procura apresentar as irregularidades; as plantas nunca são perfeitamente simétricas. Vejo essa irregularidade mesmo em catálogos científicos que utilizam técnicas fotográficas, como no livro *British Algae: Cyanotype Impressions*, da botânica inglesa Anna Atkins (Tonbridge, 1799 – Halstead, 1871). Entre 1843 e 1853, Atkins registrou uma vasta coleção de plantas através da cianotipia³. No catálogo, podemos observar, através da precisão fotográfica da técnica, o registro da regularidade e da irregularidade de cada planta escolhida por ela.



Fig 8 - Anna Atkins, “Aspidium Obtusum”, Cianotipia, 1853

O que me interessa nas imagens criadas por Atkins é a ausência de detalhes específicos que caracterizam outras ilustrações científicas feitas em desenho ou pintura, como por exemplo o detalhe da textura da superfície de uma folha, ou a cor de uma flor. Nos registros de Atkins, a presença marcante da silhueta das plantas nos leva a observar mais atentamente a forma, especificamente os padrões e as irregularidades que ela apresenta.

³ A *Cianotipia* é uma técnica de impressão fotográfica inventada pelo químico e astrônomo britânico John Frederick William Herschel (Slough, 1792 - Hawkhurst, 1871) descrita em seu artigo “On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours and on Some New Photographic Processes” de 1842. A Cianotipia utiliza uma emulsão química (no caso de Atkins, aplicada ao papel) que reage aos raios UV, imprimindo as imagens em tons de azul. (JAMES, 2008)

Mesmo na natureza, os galhos de uma árvore não são perfeitamente simétricos e plantas de uma mesma espécie não são idênticas umas às outras, pois muitos fatores interferem em seu crescimento. A luz do sol ou as nuvens que cobrem o sol, a chuva ou a ausência de chuva, os insetos, fungos e outras plantas que ajudam ou atrapalham o seu crescimento, o tipo do solo e seus nutrientes, o vento ou a interferência de pessoas - cada um desses elementos interfere no crescimento de cada folha, cada galho, e se refletem na forma.

Além da característica própria da espécie, é fácil compreender que árvores de regiões onde as estações do ano são bem definidas apresentam em regra anéis de crescimento nítidos. Ao contrário, as que crescem em locais de condições climáticas constantes têm habitualmente anéis de crescimento indistintos e pouco evidentes. Para muitas árvores tropicais, os anéis correspondem a períodos de chuva e períodos de seca, queda das folhas e/ou simplesmente dormência, podendo ocorrer dois ou mais ciclos em um ano. (BURGER, 1991, p. 18)

Um outro olhar para a natureza se encontra presente nas fotografias do alemão Karl Blossfeldt (Schielo, 1865 – Berlim, 1932). Enquanto nas cianotipias de Anna Atkins vemos a forma das plantas em destaque, nas fotografias de Blossfeldt podemos observar pequenos detalhes de plantas revelados em grande escala, como se as observássemos através de uma lente de aumento ou um microscópio. Para alcançar esses detalhes, o fotógrafo construiu uma máquina fotográfica experimental e original, que permitia a ampliação das fotografias em proporções inéditas para a época.

As fotos foram elaboradas por Blossfeldt como material didático, para serem utilizadas por alunos do Museu de Artes Decorativas de Berlim, o *Kunstgewerbemuseum Berlin* onde ele próprio havia estudado e onde também lecionava. As imagens foram pensadas por Blossfeldt como modelos que poderiam ser utilizados em aulas de desenho, pintura e escultura, na criação de padrões decorativos, conforme ele mesmo descreve:

O escultor... pode somente fazer o uso proveitoso das menores e mais simples plantas silvestres. Existem plantas que são como tesouros de formas – algumas delas são descuidadamente negligenciadas porque o olhar falha em captar os pequenos detalhes e muitas vezes isso torna difícil a identificação de certas formas. Mas é precisamente a isso que essas fotografias estão destinadas – a retratar formas diminutas em escala conveniente e encorajar o alunos a prestar mais atenção a elas...

(BLOSSFELDT, 1906 apud MURATA, 2014, p. 2, tradução nossa)⁴

⁴ <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Murata.pdf>



Fig 9 - Karl Blossfeldt, s/ título, fotografia, 1929

Fig 10 - Karl Blossfeldt, s/ título, fotografia, parte integrante do livro "Wundergarten der Natur", 1932

Apesar de não conhecer o nome das plantas que fotografava, Blossfeldt sabia como preservá-las e dissecá-las, o que lhe permitia manipular as plantas em busca de plasticidade. Essa intenção visual era tão forte, que além de arranjar e modificar as plantas, ele também retocava os negativos e as ampliações, possivelmente em busca de maior nitidez das linhas e formas ou maior contraste de luz. Mais do que um registro botânico, essas fotografias de plantas são composições visuais.

As imagens de Blossfeldt que mais me interessam são aquelas em que os detalhes da textura ou da forma das plantas são ampliados para dar destaque ao padrão. A repetição da informação, ainda que muitas vezes irregular, juntamente com o enquadramento, dão a essas fotografias o aspecto de trama, onde os pequenos detalhes em conjunto resultam em uma informação complexa, uma padronagem. É possível que Blossfeldt tenha pensado a composição dessas imagens com essa intenção, para que servissem de referência para a criação de padronagens utilitárias.

Em meu processo de pesquisa, observo a natureza tanto diretamente, desenhando-a, como também através da mediação da máquina fotográfica. Os desenhos são geralmente feitos a partir de minha coleção de plantas, enquanto as fotografias, em sua maioria, são tiradas em ambientes externos, durante trajetos. Alguns de

meus desenhos em nanquin e guache se assemelham às cianotipias de Atkins por apresentarem apenas a silhueta das plantas, com suas regularidades e irregularidades. Nas fotos, faço o registro das próprias plantas contra a luz, criando contrastes e recortes que se parecem com manchas texturizadas, padronagens.

Também utilizo as plantas de minha coleção diretamente na preparação das matrizes de xilogravura. As folhas ficam guardadas dentro de cadernos até que sequem, para poderem ser impressas sobre a madeira. Essas monotipias resultam também em silhuetas e servem como guias para o entalhe.

Busco através da observação e desse registro da natureza a inspiração para criar meus próprios padrões, para construí-los. As fotos, os desenhos e mesmo as monotipias de plantas sobre a madeira são como uma coleção de imagens, como um arquivo. Todas essas plantas, silhuetas de plantas e pequenos padrões presentes na forma das plantas, são fragmentos que coleteo para a construção de padronagens. Nesse processo é que aparece o uso da xilogravura.



Fig 11 - Sem título, fotografia digital, 2014



Figs 12, 13 e 14 - Páginas do caderno de desenho, nanquim s/ papel, 2014



Figs 15 e 16 - Preparação de matriz de xilogravura, monotipia sobre madeira, 2015

3. XILOGRAVURA E IMPRESSÃO

Começo as gravuras fazendo a transferência da imagem escolhida para a madeira. Essa transferência ora é feita com fotocópia, ora utilizando as próprias folhas secas, que são entintadas e impressas diretamente na madeira.

Gravar é a etapa mais vigorosa de todo o trabalho: existe uma pressa, uma ansiedade em ver a matriz pronta. Mas existe também uma preocupação com o

entalhe: gosto que as marcas da ferramenta fiquem visíveis; quero que a imagem se pareça com o objeto escolhido, mas que também seja reconhecida como um entalhe, como um trabalho feito em madeira. Na maioria das vezes o desenho inicial é modificado pelo corte da ferramenta.

Dou preferência para matrizes pequenas, que cabem na mão. A matriz pronta não é um trabalho finalizado, mas sim uma espécie de carimbo, um fragmento da imagem final, a ser construída pela repetição. A dimensão do papel em relação à dimensão da matriz interfere nessa construção: agrada-me quando a matriz atua como um detalhe da imagem, como um pequeno fragmento.

A impressão é o que mais me encanta na gravura. Esse gesto de transferir a imagem gravada para o papel é mágico e abre para mim um campo de possibilidades infinitas. É na impressão que realizo mais experimentos - a partir dela consigo sobrepor, repetir, preencher, construir o espaço.

Procuro imprimir à mão, sem prensa, de forma regular e cadenciada. Mas ao imprimir manualmente, sempre aparecem irregularidades. Tudo interfere na qualidade da impressão: a temperatura, a umidade, meu temperamento, o cansaço físico. A quantidade de tinta, a força aplicada na pressão da colher ou a distância entre uma impressão e outra podem variar.

Não utilizo uma régua para imprimir, utilizo os sentidos como guia – o olhar, o tato. A construção do padrão depende de todos esses fatores. Quando a irregularidade aparece, há um misto de frustração e de satisfação. Frustração por sair do padrão, uma falta de controle. Satisfação por entender que (como nas plantas que observo) existem diversos fatores que interferem na construção da imagem, que trazem essa perda de controle e ficam visíveis no resultado final, como marcas.

Utilizo na impressão tanto a tinta opaca como a tinta transparente. Em ambos os casos, são feitas duas ou três camadas de impressão. Com a tinta opaca, a sobreposição das camadas resulta em ruído, em acúmulo, densidade. Onde as camadas se encontram há menos luz, a imagem se fecha; para dar destaque a essa densidade quase sempre uso o preto. Quanto mais camadas de tinta preta opaca eu sobreponho, mais escura se torna a trama.

Nas tintas transparentes introduzo cores, como tons de verde e azul, e o branco. As camadas de cor transparente se somam criando áreas de cor mais escuras ou intensas, como uma velatura. A tinta transparente dá um efeito mais luminoso, pois permite que o branco do papel apareça por baixo das camadas de tinta.



Fig 17 - Enthalhe da matriz de xilogravura, 2016
 Fig 18 - Matriz de xilogravura e prova de estado, 2016



Figs 19 e 20 - Matrizes de xilogravura, 2014 - 2016



Fig 21 - Xilogravura da Série Jardim em processo, fundo estampado, 70 x 70 cm, 2016
Figs 22 e 23 -Detalhes das xilogravuras, 2015 - 2016



Figs 24 a 26 - Detalhes das xilogravuras, 2014 - 2016

A artista ítalo-brasileira Maria Bonomi (Meina, 1935 -) é a referência principal para essa forma de imprimir, especificamente as gravuras produzidas por ela entre os anos 60 e 70. Nelas, a artista utiliza blocos de madeira em formatos diversos, recortados, que são impressos repetidamente no papel, em cores transparentes que se sobrepõem. Bonomi gira e inverte a posição das matrizes, construindo a figura final através da impressão; em seu trabalho, as diversas matrizes são fragmentos da imagem.

Em muitos trabalhos dos anos 60 e 70, Maria joga mais com grandes formas recortadas na madeira, do que com a grafia linear. Os limites do papel recebem passivamente o impacto das grandes formas entintadas, repetidas em diferentes posições, obtidas por deslocamento e sobreposição de matrizes. (...) A artista movimenta a matriz de impressão ao usá-la como módulo, invertida, fracionada, repetida em diferentes posições. A matriz-ferramenta não é concebida como um todo, mas em partes que tendem a se articular, colocando o processo em curso. O comando da operação é dado primordialmente pelo registro, com o qual a estampa passa a se relacionar. Essa matriz, estruturada em planos, opera no espaço e no tempo.

(BELLUZZO, 2008, p. 25)



Fig 27 - Maria Bonomi, "Gengivas à Mostra", xilogravura, 1968

Bonomi não preenche todo o espaço do papel, quase sempre constrói uma forma que se destaca do fundo branco. Ao imprimir a matriz em diversas posições, a artista cria uma espécie de padrão de movimento: vemos a madeira se repetir e girar pelo papel, como em uma dança. O padrão que busco em minhas gravuras, porém, difere-se do projeto de Bonomi por ocupar todo o espaço do papel de forma regular, com impressões feitas sempre na mesma direção. O espaço do papel preenchido por essa padronagem funciona ora como fundo, ora como figura.

4. ESTAMPARIA, PADRONAGEM, REPETIÇÃO

Para essa pesquisa fiz um levantamento de diversas estampas⁵ presentes em objetos cotidianos e outras peças utilitárias, como roupas, tecidos, papéis de presente e papéis de parede, onde era possível observar um diálogo entre plantas e a construção de padronagens. Dentre todas essas imagens, aproximei-me com maior interesse de alguns exemplos de estamparia que, além de fazer referência à natureza, utilizam também a impressão manual de blocos de madeira entalhados, técnica chamada de *block printing*.

Na Inglaterra, entre o final do século XIX e o início do século XX, os tecidos já vinham sendo estampados industrialmente com placas e rolos de cobre, mas muitos artistas e designers, seguindo o pensamento do movimento *Arts and Crafts*, interessaram-se pela retomada de técnicas de tingimento artesanal e de estamparia manual que haviam sido abandonadas pela intensa industrialização.

Segundo Alan Powers (1997), o *block printing* passou a ser muito valorizado na época porque permitia que o impressor e o designer trabalhassem colaborativamente na construção e no controle de qualidade da estampa; os padrões produzidos pela técnica manual possuíam pequenas irregularidades características, que davam vitalidade e personalidade ao tecido; além disso, o baixo custo da técnica conferia ao designer a completa independência, quando comparado ao processo industrial.

Até então, as estampas inglesas sofriam grande influência das estampas orientais, como as indianas e as chinesas. O *Arts and Crafts* foi importante não somente

⁵ A palavra *estamparia* é mais comumente associada à impressão de tecidos, especialmente os utilitários, ainda que estampa seja tradicionalmente um dos nomes que podemos dar à gravura impressa em papel. De fato, os primeiros tecidos estampados foram impressos manualmente com blocos de madeira, técnica semelhante à xilogravura chamada de *block printing*. A estamparia de tecidos sempre esteve e continua até hoje ligada às técnicas de gravura: atualmente, muitos tecidos ainda são impressos através da serigrafia, tanto de quadro como cilíndrica.

por valorizar a estamparia artesanal como também por incentivar a criação de estampas originais, inspiradas na fauna e na flora locais.

William Kilburn (Dublin, 1745 - 1818) foi um dos primeiros a defender a criação de padrões a partir de plantas inglesas, e desenvolveu tanto desenhos para estamparia (que foram impressos com placas de cobre) como ilustrações científicas para o livro *Flora Londiniensis* (1777)⁶, influenciando as gerações seguintes.

Dentre as diversas estampas que foram impressas com *block printing* na época interessam-me especialmente as de William Morris (Waltham Forest, 1834 - Londres, 1896). Assim como Kilburn, Morris buscava na natureza a inspiração para a criação de seus desenhos de estampa, utilizando plantas de seu próprio jardim, plantas que encontrava em suas caminhadas pelo interior e até mesmo ilustrações herbais do século XVI como referência⁷.

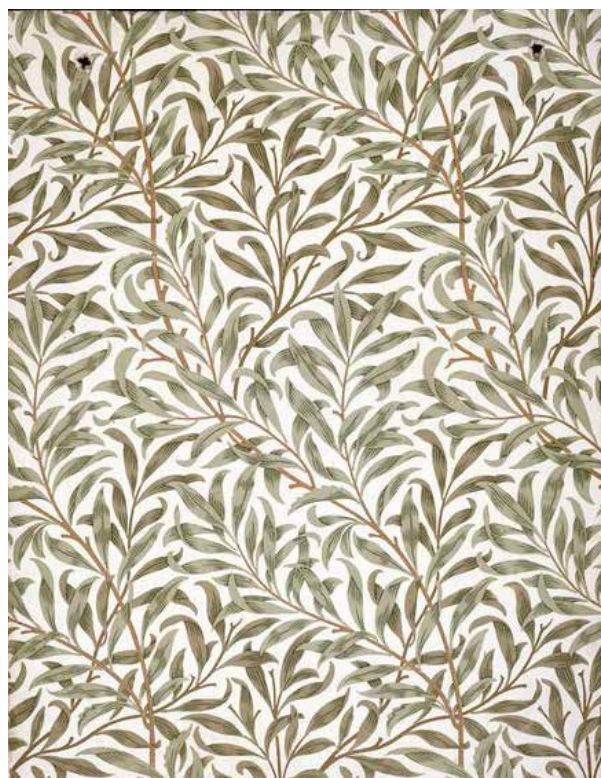


Fig 28 - William Kilburn, s/ título, design para tecido de algodão, aquarela sobre papel, 1788

Fig 29 - William Morris, "Willow Bough", papel de parede, block printing, 1887

⁶ <http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/62570#/summary>

⁷ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/william-morris-and-wallpaper-design/>

O jardim murado de inspiração medieval foi organizado com o uso de treliças de vime e mantinha parte do pomar original. [Phillip] Webb e Morris cuidadosamente pesquisaram e selecionaram plantas para o jardim, como as nativas rosa “Ayrshire” e o verbasco “Aaron’s rod”, e a exótica flor de maracujá. Em um arranjo informal, lírios, girassóis, lavandas, loniceras, jasmims e alecrins se misturavam e subiam pelas treliças. (tradução nossa) ⁸

Ainda que valorizasse o trabalho artesanal, Morris afirmava que os desenhos mais intrincados e detalhados ajudavam a disfarçar o encaixe do bloco; suas estampas são de fato muito sofisticadas, cheias de cores, curvas e camadas que, além de disfarçar o encaixe, remetem aos jardins de estilo inglês.

Morris se preocupava em representar as plantas mantendo no desenho as características das espécies. Mas tendo em vista que os desenhos seriam entalhados em madeira, era necessário simplificar as formas, o que deu aos desenhos uma característica diferente das ilustrações científicas ou mesmo das estampas de Kilburn, impressas através de placas de cobre.

Morris foi responsável pela criação de cerca de 50 desenhos de estampa para tecidos e papéis de parede, que eram e são até hoje impressos manualmente com blocos de madeira. A impressão desses papéis⁹ é trabalhosa e lenta: alguns deles chegam a ser impressos em até 15 cores, sendo necessários cerca de 30 blocos de madeira diferentes para sua confecção.



Fig 30 - Blocos de madeira utilizados na impressão dos papéis de parede desenhados por William Morris, s/ data

⁸ <https://www.william-morris.co.uk/a-full-history/>

⁹ <http://www.vam.ac.uk/content/videos/b/video-block-printed-wallpaper/>

Outra referência de estamparia importante para minha pesquisa são os tecidos indianos da região do Rajastão, feitos com a técnica do *block printing*. Esses tecidos também são confeccionados até hoje através de técnicas tradicionais de entalhe e impressão, que foram muito pouco modificadas ao longo dos séculos¹⁰.

O entalhe dos blocos indianos é feito em madeira de topo por artesãos especializados. O formato da madeira acompanha o formato do desenho – as margens dos blocos se encaixam umas nas outras para facilitar o trabalho de registro do impressor, pois a padronagem nesses tecidos é construída pela justaposição.

Para as margens e o centro dos desenhos são utilizados, muitas vezes, blocos diferentes, sendo que todos se encaixam uns aos outros com precisão; da mesma forma, para os desenhos em mais de uma cor são necessários diversos blocos, e os tecidos podem chegar a ser impressos em até cinco cores diferentes.

As estampas indianas são, em sua maioria, inspiradas na natureza e retratam plantas e animais. Tanto as cores como os desenhos possuem simbologia religiosa e seguem um estilo tradicional, que utiliza formas orgânicas de maneira estilizada, repletas de pequenos detalhes decorativos e quase sempre simétricas.

Muitos desses desenhos são tão elaborados que as formas orgânicas e curvilíneas aos poucos se distanciam da necessidade de representar as plantas ou os animais que as inspiraram inicialmente tornando-se abstratas. Quanto mais intrincados são os desenhos dos blocos, mais a técnica do entalhe se torna evidente.

Existem muitas semelhanças entre os meus procedimentos de trabalho e os procedimentos da estamparia manual com blocos de madeira. Em ambos os casos, as matrizes são confeccionadas como carimbos, a construção do espaço se dá pelo gesto repetitivo da impressão e a superfície é completamente preenchida pela padronagem, seguindo até as margens do papel ou tecido.

Em todos esses procedimentos, o uso da madeira se apresenta como uma escolha, tendo em vista que atualmente existem técnicas de estamparia e de gravura que são mais rápidas, possuem um encaixe mais uniforme do padrão, uma riqueza maior de detalhes e também permitem a impressão de mais cores em uma mesma superfície, como por exemplo a serigrafia, as placas e os cilindros de metal e a estamparia digital. Por que, então, utilizar a madeira?

Penso que em primeiro lugar existe um certo fascínio pela matéria madeira e pela matéria papel e sua relação mais direta com a natureza. Ao trabalhar com esses materiais, fecha-se um ciclo que tem início na observação dos padrões das plantas: partimos da natureza para elaborar os padrões e extraímos dela os elementos para construí-los.

10 <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/the-fabric-of-india/nature-and-making/>



Fig 31 - Autor Desconhecido, Impressão de tecido (block printing), 2010, Pethapur, Índia

A escolha pela madeira também envolve uma vontade de intimidade, comum a todos esses procedimentos. A xilogravura e o *block printing* permitem que todo o trabalho seja feito pelas mãos, desde o entalhe até a impressão, trazendo uma maior aproximação com os materiais e com o processo de construção da imagem. Em meu trabalho, a matriz foi aos poucos sendo reduzida de tamanho para caber na mão, para poder ser observada de perto pelo olho, para que eu pudesse entalhar e imprimir em um ritmo próprio, lento, construído a partir desse diálogo entre meu corpo e a madeira.

Nesse processo vagaroso de construção da padronagem, característico do *block printing* e também das minhas gravuras, o gesto repetitivo chega a ser meditativo, exigindo grande concentração e presença. O padrão construído por esse gesto preenche toda a superfície, mas se insinua para as margens do papel como se continuasse a reverberar para além do seu limite físico.

Vale aqui fazer uma analogia entre o gesto repetitivo e meditativo que executo em meu trabalho para a construção de um padrão que parece não ter fim, e a relação sagrada que se estabelece entre a repetição e os padrões Islâmicos.

A repetição se encontra presente em diversos gestos considerados sagrados pelos Islâmicos, como por exemplo a caligrafia e o *dhikr*, que é a repetição ininterrupta dos nomes de Deus (HANANIA, 1999), um gesto meditativo que leva ao contato com o mundo divino.

Cabe lembrar, ainda, a prática do *dhikr*, ou recordação, que de forma análoga às semelhanças que organizam o mundo e às proporções que estruturam o traçado dos padrões geométricos, é baseado na repetição. No caso do *dhikr*, o que se repete, de forma rítmica, são os nomes ou atributos de Deus e frases rituais,

que têm a função de levar o iniciado sufi a rememorar a divindade. A analogia entre os padrões e o *dhikr* contemplam também o seu aspecto temporal. Segundo acreditam muitos mestres, a monotonia causada pela repetição cíclica dos padrões pode servir de ponte para um estado meditativo semelhante ao que é alcançado com esse tipo de ritual. (LEITE, 2007, p. 33)

Da mesma forma, os padrões que se encontram presentes nos motivos decorativos de origem islâmica também remetem ao divino. Sylvia Leite (2007) distingue dois tipos de padrões: aqueles conhecidos como *arabescos*, “que são os motivos vegetais”, e os *padrões geométricos*. Os arabescos, segundo a pesquisadora, representam o mundo material, visível, o mundo finito onde as coisas sofrem transformações e morrem. Os padrões geométricos seriam a representação do mundo divino, invisível, permanente e estável.

Penso que em minhas gravuras a repetição e o padrão sejam formas que encontrei para tentar me aproximar desses dois mundos repletos de mistério, o material e perecível, e o imaterial imutável.

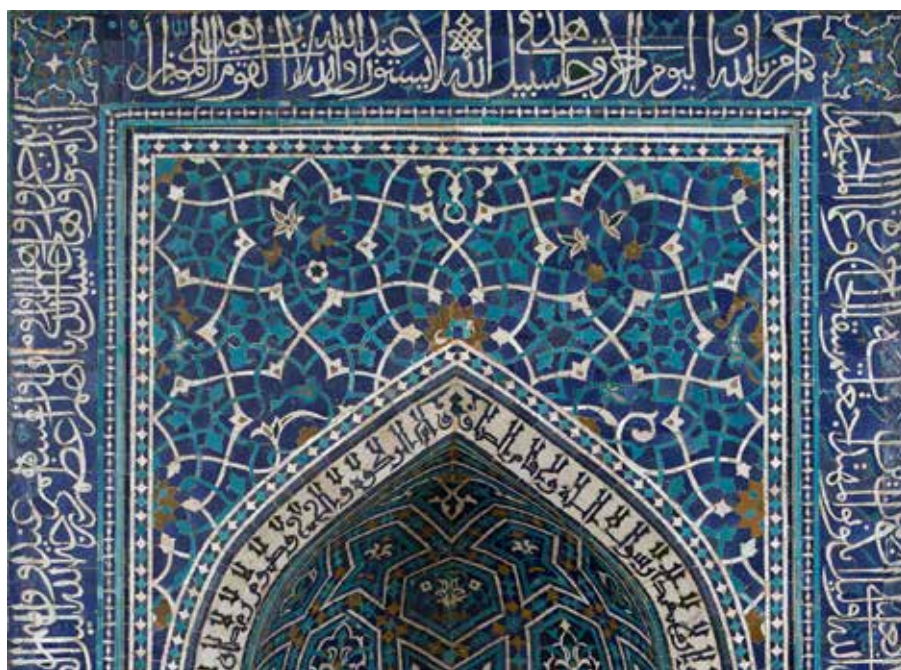


Fig 32 - Autor Desconhecido, “Mihrab” (nicho para oração), detalhe, mosaico de cerâmica, 1354–55, Irã

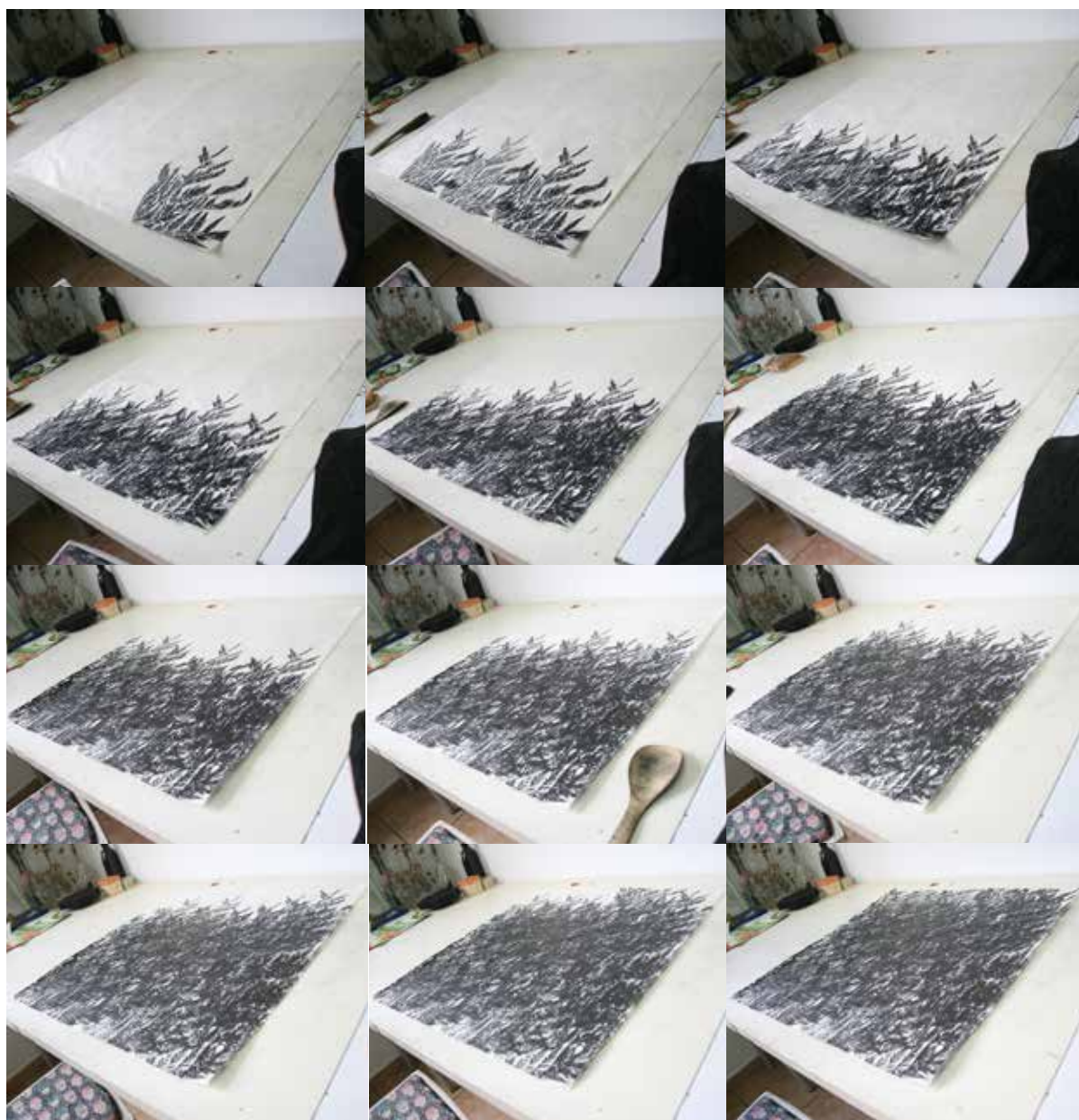


Fig 33 - Processo de impressão, montagem fotográfica

PARTE II ENTRE PLANOS E CAMADAS

1. SOBRE A SÉRIE JARDIM

As gravuras da *Série Jardim* tiveram início quando comecei a selecionar em minha caixa de fotos os registros de jardins e plantas, onde também apareciam por vezes figuras de familiares. Essas figuras foram aos poucos sendo transformadas em silhuetas, tanto pela intervenção nas fotografias com o uso do nanquim como pelo recorte com tesoura.

Resgatei em meio às fotos um conjunto de fotografias precioso que foi tirado no jardim de meu avô paterno quando eu era criança. Retratos meus feitos pelo olhar do meu irmão, retratos dele e de outros familiares feitos por mim.

Projetei essas imagens em grandes pedaços de papel, criando silhuetas recortadas, positivas e negativas. Essas máscaras serviram para definir áreas de preenchimento na série de gravuras, em que as silhuetas humanas são compostas por plantas e se fundem a elas.

A folha escolhida para essas gravuras é uma *Renda Portuguesa*, uma das poucas em minha coleção cujo nome eu conheço, retirada do jardim do meu pai.

As gravuras dessa série são as primeiras em que aparecem figuras que não são autorretratos. Para mim, porém, da mesma forma, são vestígios de uma história pessoal, não deixam de ser autorreferência. Vejo as silhuetas como uma forma de tornar essa informação menos evidente, pois me encanta que essas silhuetas possam assumir a forma das lembranças de outros.



Fig 34 - "Lucas", 1990

2. AUTO REFERÊNCIA

Em muitas imagens me retrato. A princípio pensava que o autorretrato era a questão principal que movia o trabalho, porque ele sempre esteve presente nos desenhos, fotografias e gravuras.

De fato o autorretrato tem sido um ponto de partida recorrente; sempre estou ali presente para começar a trabalhar. Desenhar-me é um gesto conhecido, que de tantas vezes repetido se transformou num gatilho para o desenvolvimento do trabalho. Retratar-me é por vezes desgastante, porque envolve enfrentamento; nesse ato, começo a me aproximar daquilo que procuro.

Do autorretrato surgem outras figuras que me interessam, as figuras familiares e as plantas. Posso dizer que mesmo quando minha imagem não está presente, o trabalho mantém uma característica autorreferente, pois todos os objetos que escolho são próximos, carregados de sentimentos e significados.

Mas quando observo os trabalhos em conjunto, percebo que não existe uma tentativa de construir uma narrativa sobre minha vida, como acontece nos trabalhos autobiográficos, conforme descreve Andrea Francke (2005) em sua tese de mestrado sobre o autorretrato autobiográfico.

Quando um trabalho tem como foco a vida do artista, este acaba naturalmente trazendo à tona o registro do tempo. Acho que essa é a maior diferença entre os auto-retratos autobiográficos e os outros: um certo viés narrativo. A necessidade de registrar e simultaneamente construir uma história. Um auto-retrato pode mostrar quem alguém é em determinado momento, mas é somente à partir da soma de diversos momentos é que podemos imaginar quem este alguém é.

(FRANCKE, 2005, p.47)

Partindo do autorretrato ou da auto referência, meu trabalho vem caminhando para outras questões, que saem do âmbito particular e que, ao meu ver, vêm se tornando mais importantes do que a presença da minha imagem.

Observo esse movimento (do particular para o todo) no trabalho gráfico da artista Kiki Smith (Norte-Americana, nascida em Nuremberg, em 1954). Em suas gravuras, Smith sempre recorre aos autorretratos, associando-os a figuras animais e cósmicas, como gatos, pássaros e estrelas. Apesar de autorreferente, o trabalho gráfico de Smith fala de forma mais incisiva de questões relativas aos ciclos da vida, como nascimento, envelhecimento e morte – questões que a intrigam e estão associadas à sua vida particular, mas que são apresentadas de um ponto de vista mais amplo.

Como um número crescente de artistas começou a tratar de temas relacionados ao corpo, Smith passou a se dedicar a questões que se encontram além dele,

direcionando sua atenção a imagens provenientes da natureza – como pássaros, animais e o cosmos. (...) Conforme as imagens de Smith se desenvolveram, seu trabalho transcendeu a afirmação artística individual de forma consistente, para se dedicar a temas coletivos de morte, decadência e mortalidade, bem como a temas de afirmação da vida, como nascimento e regeneração. (WEITMAN, 2009, p.11, tradução nossa)

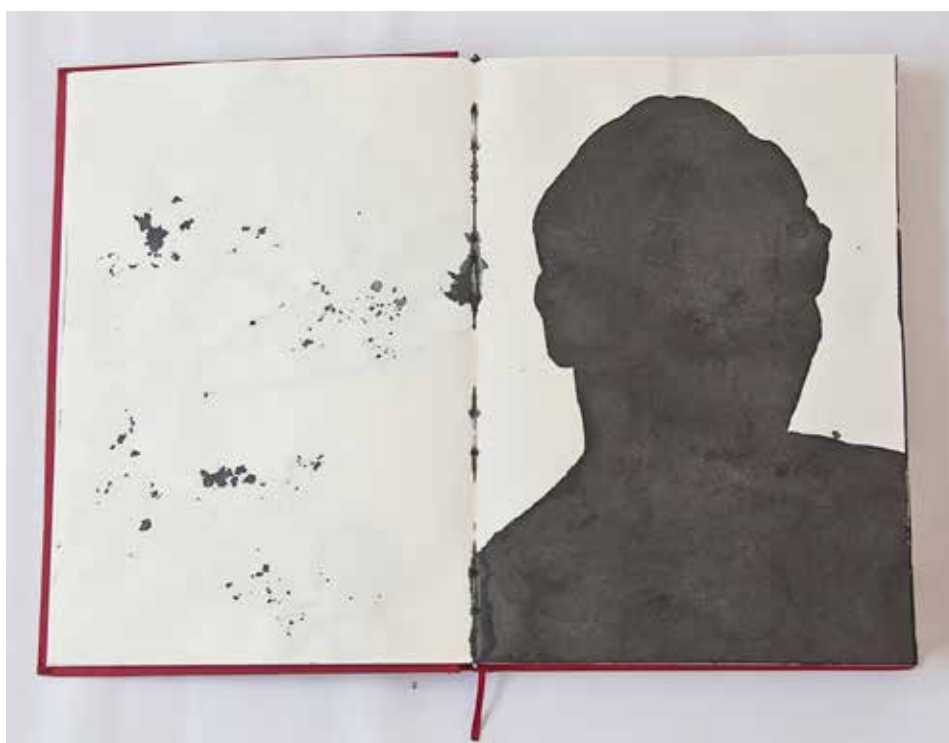
Tendo o trabalho de Kiki Smith como forte referência, percebo que em meu trabalho a presença de plantas, padronagens, o apagamento, a transformação das figuras em silhuetas e a relação entre figura e fundo indicam uma vontade de falar de uma questão mais coletiva que particular; são indícios de que o autorretrato não é a questão principal que o move, ainda que a auto referência esteja sempre por trás desse questionamento.



Fig 35 - Kiki Smith, "Moth", xilogravura, colagem e aplicação manual, 1996

Figs 36 a 39 (próxima página) - Páginas do caderno de desenho, nanquim s/ papel, 2014





3. SOMBRAS E SILHUETAS

Todas essas figuras autorreferentes - os autorretratos, os retratos de familiares e as plantas - aparecem recorrentemente em meu trabalho como manchas uniformes, de cor única, que identifico como sombras ou silhuetas.

As *sombras* estão presentes em meu cotidiano e acontecem pelo contraste dos objetos contra a luz. Não me interessam tanto as sombras dos objetos projetadas em superfícies, que sofrem distorções de acordo com o foco da luz, mas sim a sombra que resulta da relação de contraste entre objetos não iluminados e o espaço iluminado que os rodeia.

Essas sombras são aquelas que se formam no espelho quando me retrato – são os recortes do meu corpo contra o fundo, contra a luz que vem de trás. As sombras também aparecem quando olho para cima e vejo as árvores contra o sol: todos os galhos (que se encontram em alturas diferentes) se unificam e parecem ser uma mancha escura contra o azul do céu. Tento capturar essas sombras em fotografias, colecionando-as.

Chamo de *silhuetas* as sombras “forjadas”, desenhadas. Elas são criadas a partir das sombras que observo ao meu redor. Lourdes Castro (Funchal, 1930 -) também faz uma distinção entre as sombras projetadas por objetos de seu cotidiano e os desenhos feitos a partir dessas sombras, que ela chama de *contornos*.



Fig 40 - Sem título, 2016

A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar; é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia.

A sombra projetada como contorno interessa-me muito mais do que a simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmagórico, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra já está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que se liberta. O contorno sugere ausência, verdadeira e absolutamente. E para mim, é ir ainda mais longe. O contorno é o menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando suas características.

(CASTRO; ZIMBRO, 2010, pg. 41)



Fig 41 - Lourdes Castro, "Sombra projectada de René Bertholo", Acrílico sobre tela, 1964, 100 × 81 cm

Para Castro, o contorno, enquanto desenho, se distancia do objeto, ao passo que a sombra pressupõe a sua presença. Mas em ambos os casos, as características essenciais do objeto são preservadas e conseguimos reconhecê-los.

Em meus desenhos, utilizo nanquim e guache para criar as silhuetas. As manchas de tinta preenchem formas e apagam informações, ora cobrindo os detalhes de desenhos feitos à lápis, ora fazendo desaparecer as fisionomias em fotografias. Nas gravuras, as silhuetas são criadas através do recorte. Matrizes de madeira são recortadas com serra tico-tico, o que permite sua impressão como carimbo. Na impressão

surgem outras silhuetas, criadas com o auxílio de máscaras de papel. Recortadas com tesoura, as máscaras delimitam os planos de dentro e de fora, o positivo e o negativo, as áreas a serem impressas e as áreas a serem protegidas¹¹.

Esse procedimento de recorte de silhuetas de papel remete aos retratos de papel recortado que foram feitos ao longo do século XVIII nos EUA, antes do surgimento das técnicas fotográficas.



Fig 42 - Máscara de papel usada nas xilogravuras, 2016

Fig 43 (próxima página) - Autor Desconhecido, "William Groth (?) virado para o lado esquerdo", 1802-10 aprox.

11 A máscara de papel, ou *stencil*, pode ser associada à estamparia de tecidos feita com moldes vazados. No japão essa técnica de estamparia é conhecida como Katagami, e tem sua origem no Período Nara (Séc. I D.C.). O Katagami é feito tradicionalmente com moldes de papel e pode ser impresso tanto positiva como negativamente no tecido (WICHMANN, 1999).



(...) o recorte de silhuetas era um passatempo comum em festas e reuniões familiares. Essas silhuetas eram feitas com a ajuda de luzes, traçando-se a sombra das pessoas de perfil. Tradicionalmente, o retratado devia sentar-se com um livro ou outro objeto similar - que era pressionado entre a sua cabeça e a parede - e o papel, que era colocado entre a cabeça e o livro. O livro era usado tanto para segurar o pedaço de papel como para manter a pessoa imóvel. A sombra era feita à partir de velas; o contorno era traçado, o papel removido e a silhueta era recortada com tesouras. Geralmente eram feitas várias cópias para que todos pudessem levá-las para casa como lembrança. Quando vemos uma silhueta estamos frequentemente observando o espaço negativo - não a figura positiva, mas sim o papel branco de onde a silhueta foi retirada, e que foi colocado por cima de um papel preto.

(BENSON, 2010, p. 94, tradução nossa)

As silhuetas recortadas do século XVIII eram pensadas como máscaras vazadas, posteriormente preenchidas pela massa escura do papel preto. Nas minhas silhuetas, da mesma forma, procuro preencher o buraco do papel com camadas de impressão, com camadas de plantas.

Essa sobreposição adensa o espaço vazado da silhueta e ao mesmo tempo faz com que ela se integre ao fundo. Nessa camuflagem, as linhas de contorno que caracterizam e identificam os objetos retratados perdem nitidez - ao contrário das silhuetas norte-americanas, onde as linhas de contorno são recortadas com precisão, para tornar o retrato identificável. Nessa indefinição, as silhuetas podem ser minhas ou de meus parentes, mas também podem ser silhuetas de qualquer outra pessoa.

4. FIGURA E FUNDO

Em minhas gravuras o espaço é construído através de duas camadas de impressão: a primeira delas preenche o fundo com um padrão; a segunda se sobrepõe ao fundo adensando-o com o mesmo padrão e criando as figuras. Essa sobreposição traz para o espaço tanto relações de oposição (frente e fundo, dentro e fora, cheio e vazio) como relações de aproximação entre essas duas camadas.

Através da impressão, as silhuetas - que aparecem nítidas nos desenhos, matrizes e máscaras de papel - vão se camuflando ao fundo estampado, tornando difícil identificar “o quê” ou “quem” são elas e quais são os seus limites. Um movimento que procura diminuir a distância entre a figura e o fundo, aproximando-os em um único plano, de forma sutil.

Observo a mesma forma de construção do espaço nas pinturas de Edouard Vuillard (Cuiseaux, 1868 - La Baule- Escoublac, 1940) onde, através do uso da cor e de padronagens as figuras e o fundo são colocados em um mesmo plano, camuflando-as. Na pintura de Vuillard, o tratamento aplicado às figuras humanas não se difere do tratamento aplicado às mobílias, às árvores ou ao papel de parede: todos os detalhes merecem a mesma atenção do olhar.



Fig 44 - Edouard Vuillard, “Interior, Mãe e irmã do artista”, óleo sobre tela, 1893, 46.3 x 56.5 cm

Em meu trabalho, o espaço planificado também indica - como em Vuillard - que todas as coisas têm a mesma importância; não existe uma hierarquia do espaço classificando o que é mais ou menos relevante. Tudo tem o mesmo valor, tudo se integra.

Nessa relação entre a figura e o fundo, um movimento cíclico se forma, trazendo uma sensação de transição e efemeridade: as silhuetas se formam a partir das plantas e se dissolvem em meio a elas. Figuras que ora se tornam visíveis, ora se escondem; se encontram presentes agora, mas não são eternas. Figuras que um dia voltarão a ser plantas, plantas que um dia se transformarão em figuras.



Fig 45 - Detalhe da "Série Jardim", xilogravura, 2015

Na dificuldade de escrever mais profundamente sobre essa questão (que talvez se encontre mais clara para mim nas gravuras) penso que seja relevante fazer uma associação entre meu trabalho e o da fotógrafa Francesca Woodman (Denver, 1958 – Nova Iorque, 1981), que também utiliza a relação entre a figura e o fundo para falar desses sentimentos de transitoriedade e efemeridade.

Em suas fotografias, Woodman se retrata muitas vezes sozinha em meio à natureza ou em ambientes vazios - decadentes e abandonados - aparecendo quase sempre camuflada ou apagada, através de sombras, borrões ou na margem do enquadramento. Quando observamos suas fotos, temos a sensação de que sua figura está sempre presente como um fantasma, desaparecendo em meio ao fundo, se esvaindo.

(...) como uma figura semioculta, ou como uma presença fantasmagórica em silenciosos quartos abandonados onde a arquitetura e os objetos ao redor parecem ter uma presença física mais tangível que a sua própria. (...)

Francesca Woodman soube ser a atriz de um drama que ela mesma dirigiu e mostrava com ambivalência através de uma série de imagens nas quais brincava de aparecer e desaparecer. Era sempre um sim, mas não, a sua nudez explícita, seu rosto estava escondido. Estava presente ao mesmo tempo em que se escondia. (MACLENNAN, 2016)¹²



Fig 46 - Francesca Woodman, "Polka Dots", 1975-76, Gelatin silver print, 14.2 x 14.3 cm

¹² http://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html

PARTE III

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Fig 47 - Detalhe, sem título, xilogravura, 2016

Considero a Série Jardim o corpo de produção principal dessa pesquisa acadêmica, pois nessas gravuras se encontram presentes todas as questões apresentadas até agora no texto, e foram esses trabalhos que me trouxeram a necessidade de iniciar e levar essa pesquisa adiante.

Nesse momento de conclusão, porém, novos caminhos vêm se apresentando ao trabalho poético, em especial questões relativas à apresentação e à transparência - ambas consequentes da escolha do papel como material de trabalho.

Ainda que seja cedo para saber quais serão os desdobramentos desses

problemas, penso ser relevante falar deles aqui nas considerações finais dessa pesquisa, como questões ainda nebulosas ou como caminhos possíveis ao trabalho, que, como afirmei na introdução, não termina aqui.

O papel - material delicado, frágil - é ao mesmo tempo um material que tem corpo, matéria, que é atraente ao toque. Ao manuseá-lo, muitas vezes senti a necessidade de testar seus limites, rasgando-o, cortando-o e dobrando-o.

Durante um tempo, utilizei os papéis recortados exclusivamente nas máscaras, como procedimento que auxiliava a impressão. Nesse momento, porém, vejo o recorte e a dobra como questões que ganham cada vez mais importância e que vêm se tornando fundamentais para a continuidade do trabalho. Para além da ideia do papel bidimensional, como superfície, o recorte e as dobras tornam o papel escultórico, trazendo para o trabalho questões que afetam sua forma e apresentação.

Mesmo sem saber ainda qual formato as gravuras irão assumir e nem quanto tempo será necessário para essa maturação, fica claro para mim através dos últimos experimentos que elas vêm caminhando para formatos manuseáveis, como o livro ou o objeto.

A questão da transparência, por sua vez, apareceu no trabalho como uma consequência da sobreposição das folhas de papel dobrado. Ao observar a transparência do próprio papel, comecei a experimentar formas de deixá-lo mais ou menos translúcido através do uso da tinta transparente.

Ao sobrepor esses papéis translúcidos, venho criando camadas de impressão que se aproximam e se distanciam de acordo com o vento, fazendo o papel que se encontra por baixo ficar mais ou menos visível. Penso que a transparência pode acrescentar uma nova qualidade à questão da efemeridade, tornando as relações entre figura e fundo ainda mais complexas.

A transparência do papel permite inclusive caminhos que saem do âmbito da gravura, como a interação do meu próprio corpo com a transparência. Caminhos que somente através da prática, e com o passar do tempo, se tornarão mais nítidos.

Encerro a pesquisa inspirada por um relato de Mira Schendel (Zurique, 1919 - São Paulo, 1988) sobre a transformação de seu trabalho à partir do problema da transparência.

Portanto é a temática da transparência que me levou ao objeto, é isso o que eu quero dizer. (...) Foi o acrílico - não porque eu acho o acrílico um material bonito, ou porque acho um material moderno - mas porque é um único material, a tecnologia realmente permite um certo manuseio da coisa que o vidro não permitiria, que me deixa uma possibilidade de ampliar uma pesquisa nesse campo, que seria o campo da transparência. Esta para mim realmente foi a forma pela qual surgiu o objeto. Agora eu realmente não me propus ao objeto. (SCHENDEL, 1977 apud PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 62)

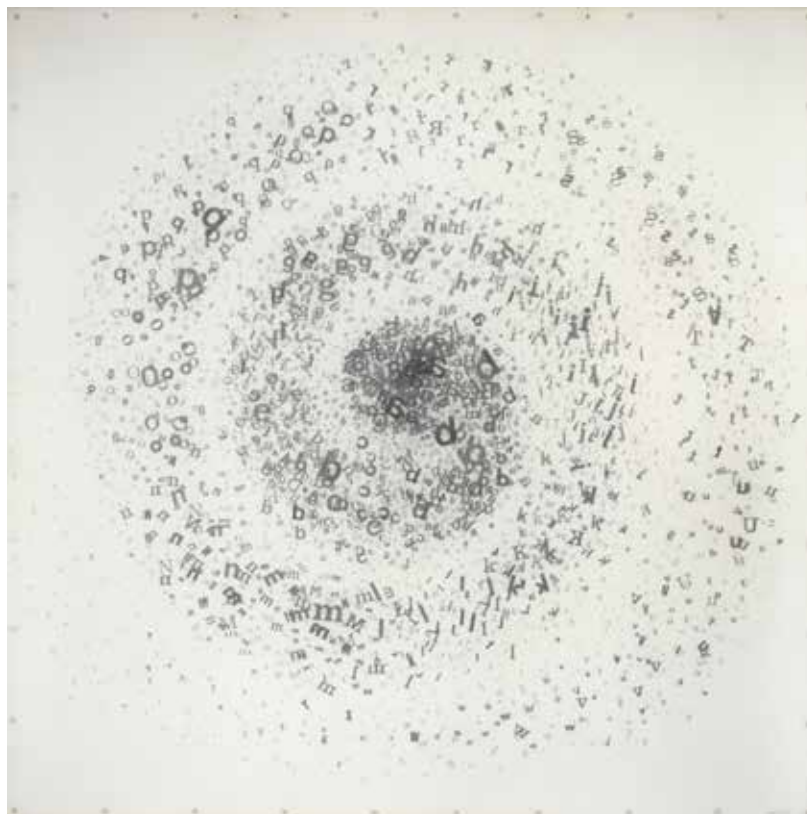


Fig 48 - Mira Schendel, série Objetos Gráficos, tipos transferíveis sobre papel japonês, 95 x 95 cm, 1972
Figs - 49 e 50 - Detalhes, Sem título, xilogravura, 2016



Fig 51 - "Caderno de Estampas", xilogravura sobre papéis orientais, montagem fotográfica, 2016



Figs 52 a 54 - Sem título, experimentos com o corpo e a xilogravura (registro fotográfico), 2017









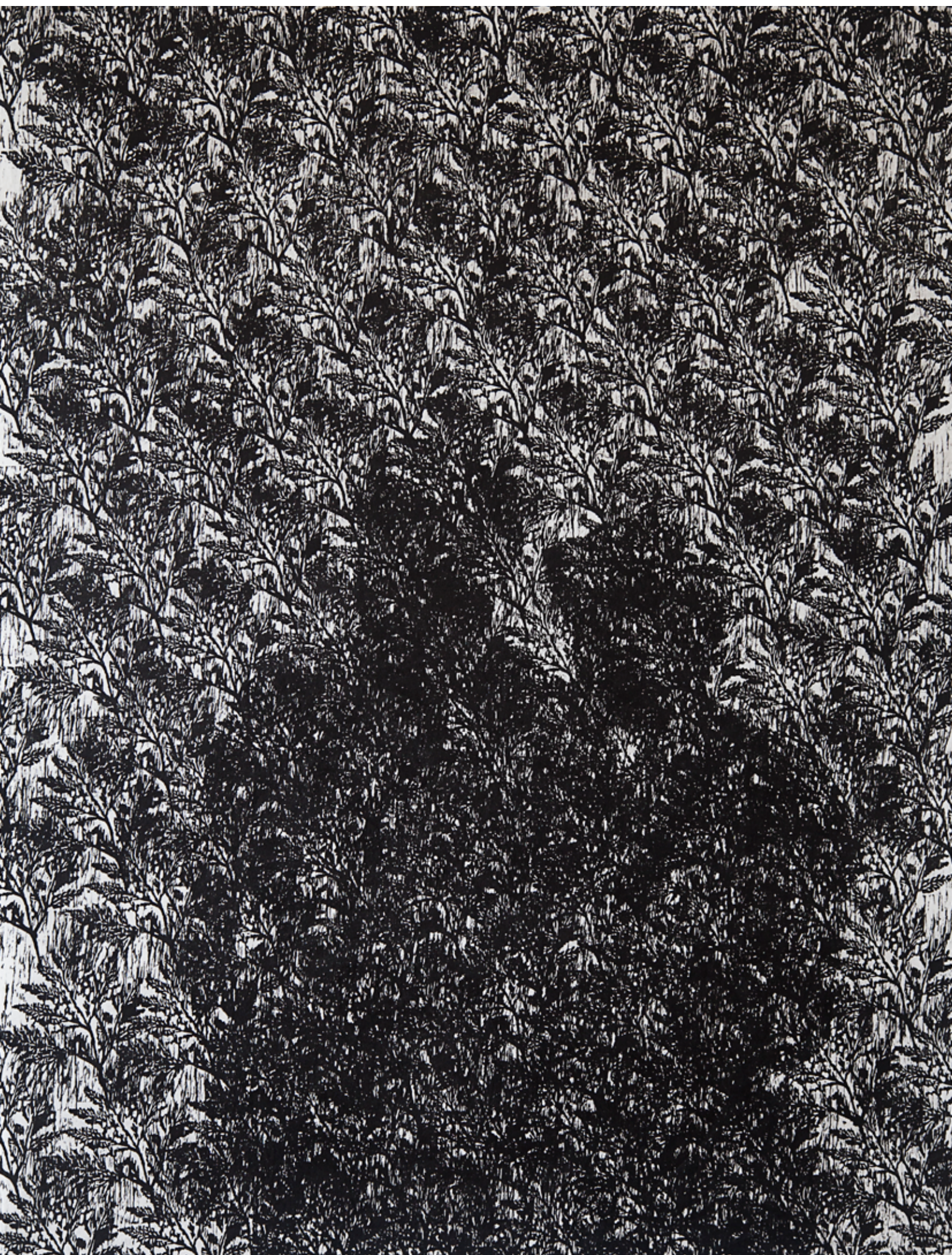


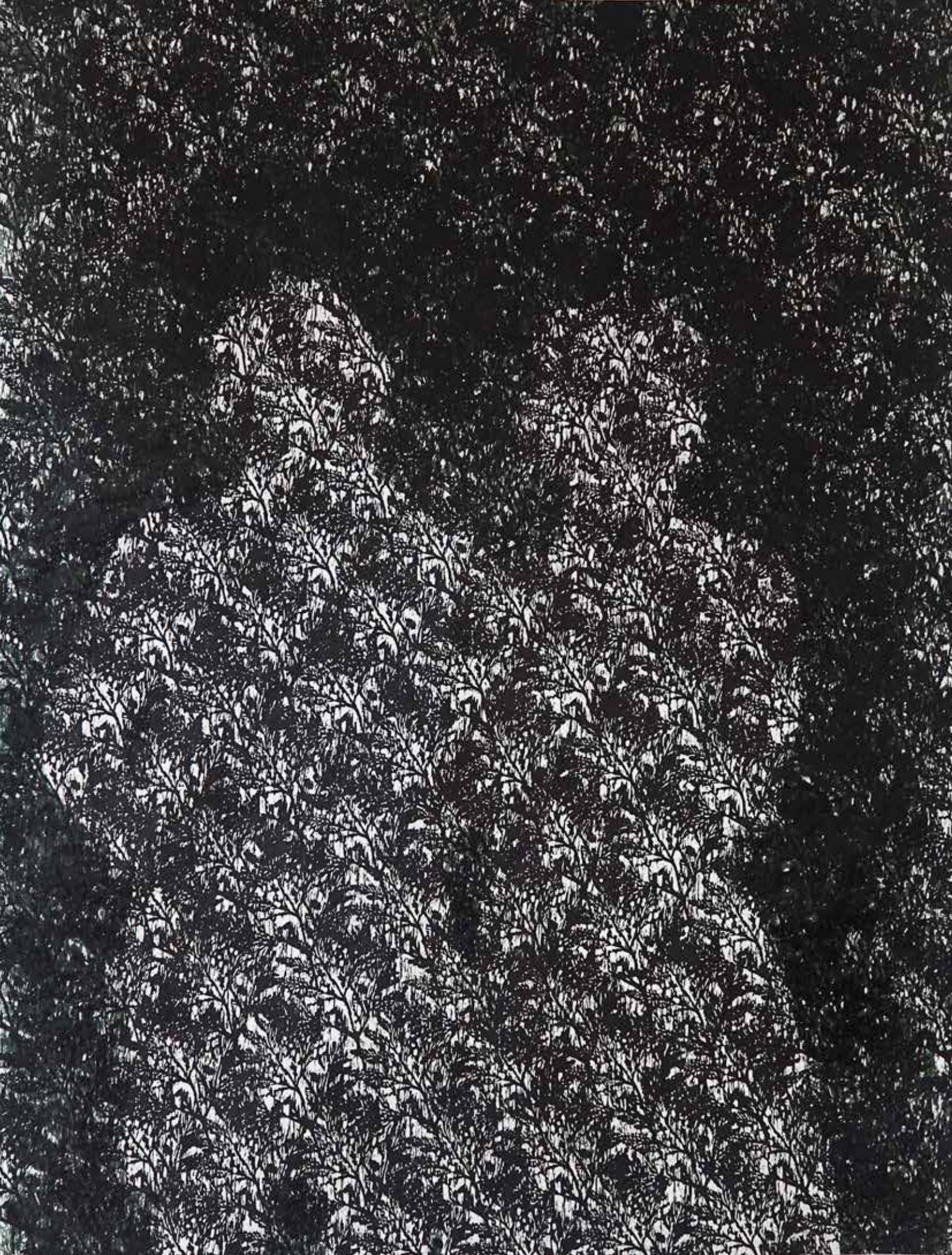


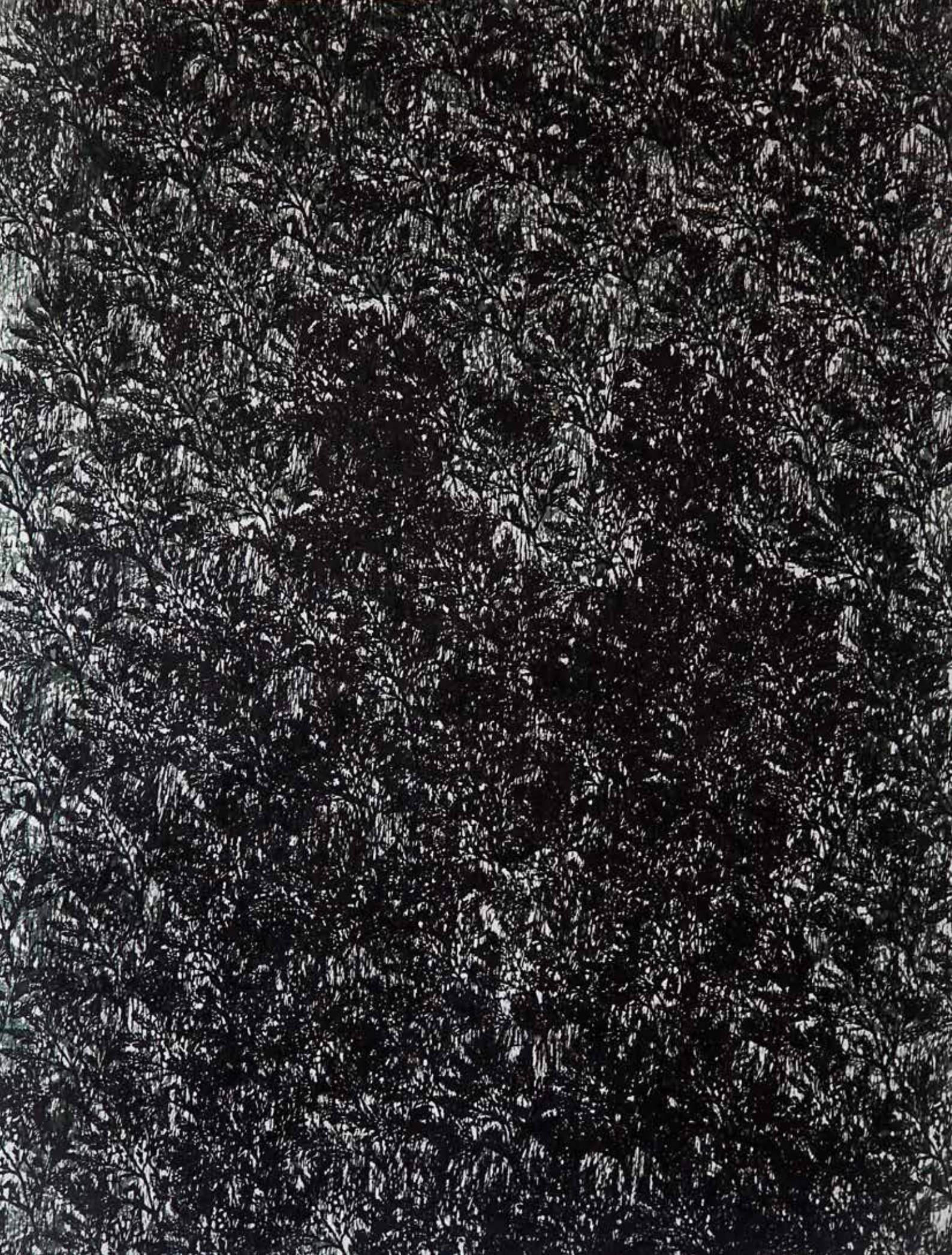






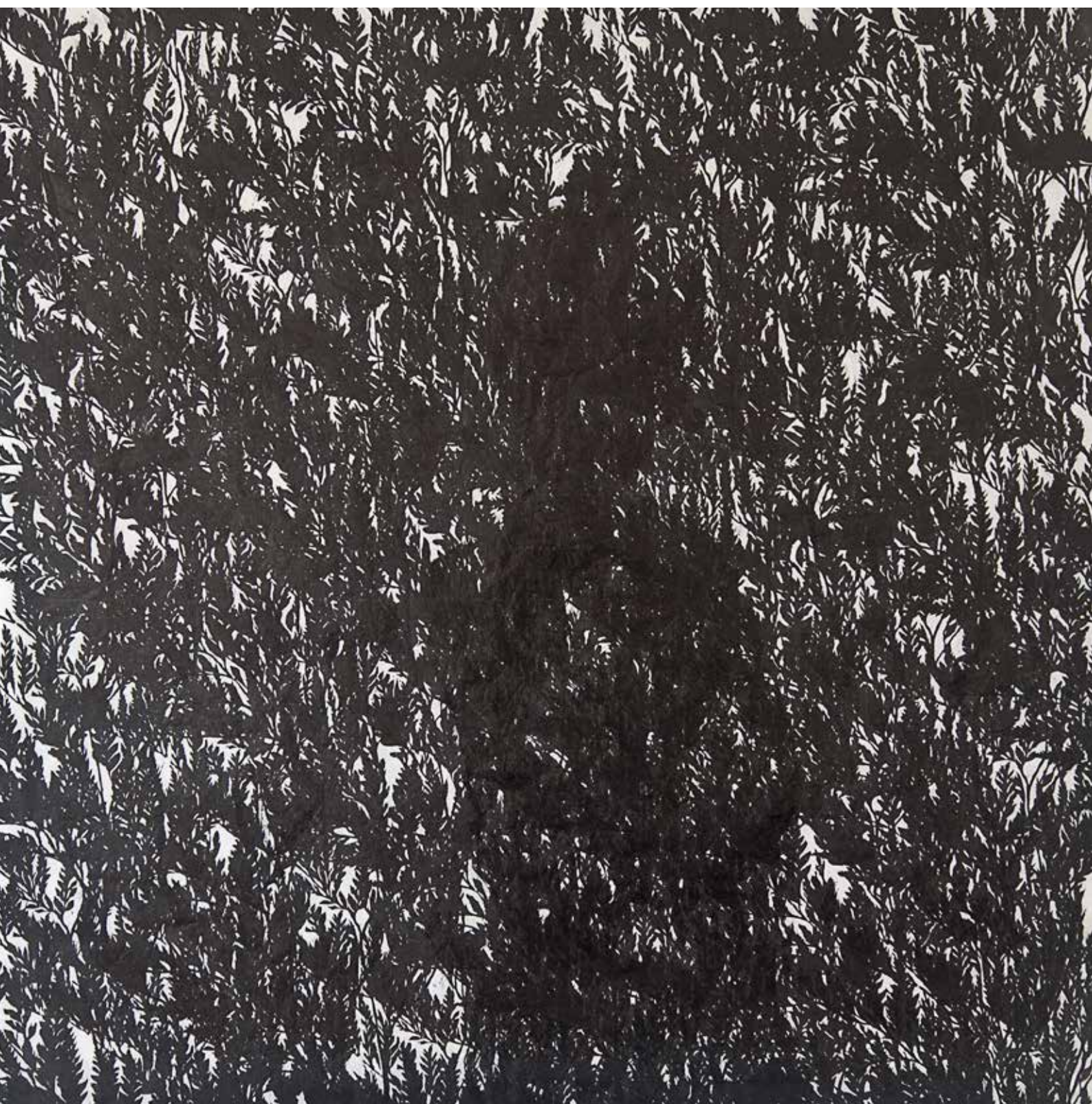






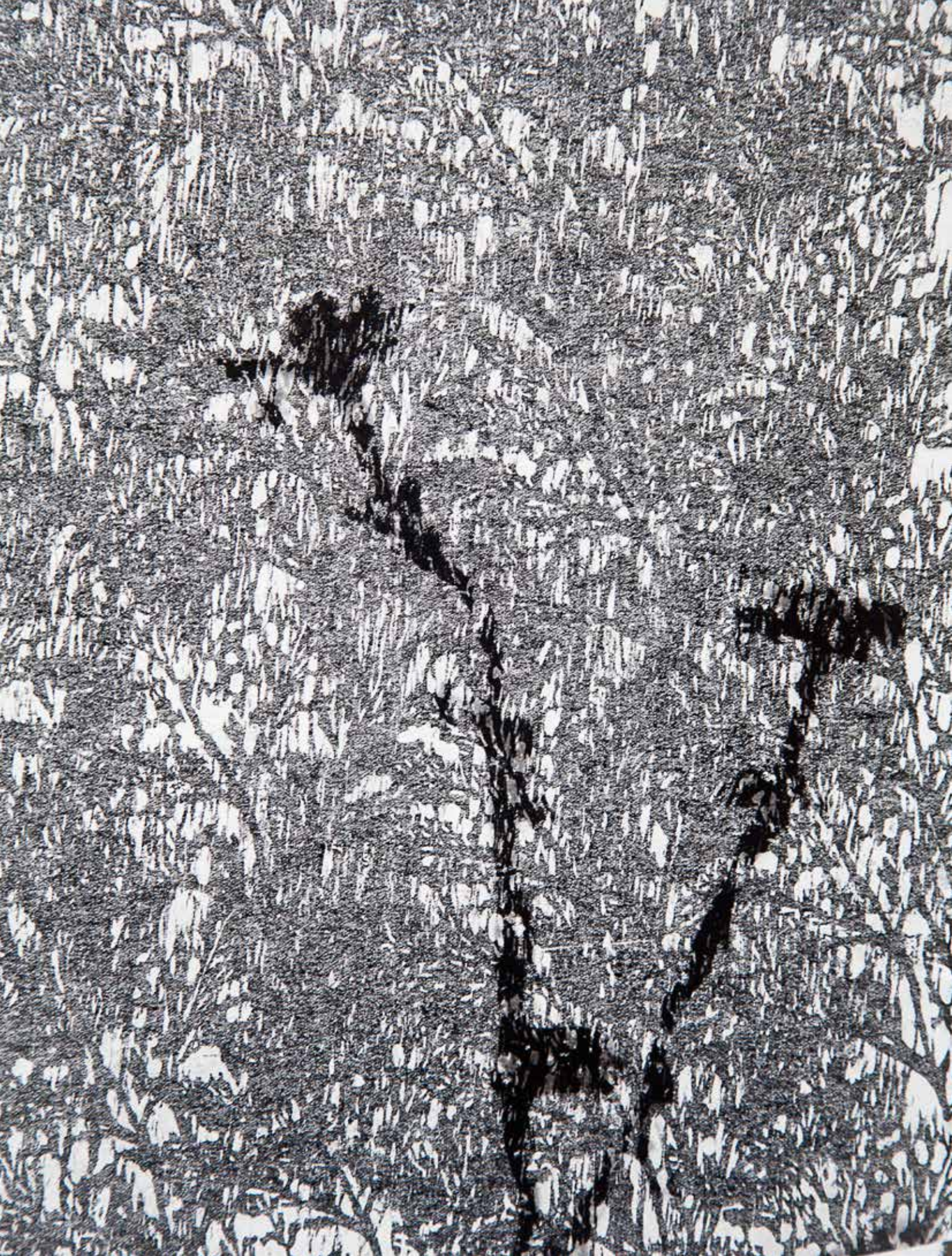




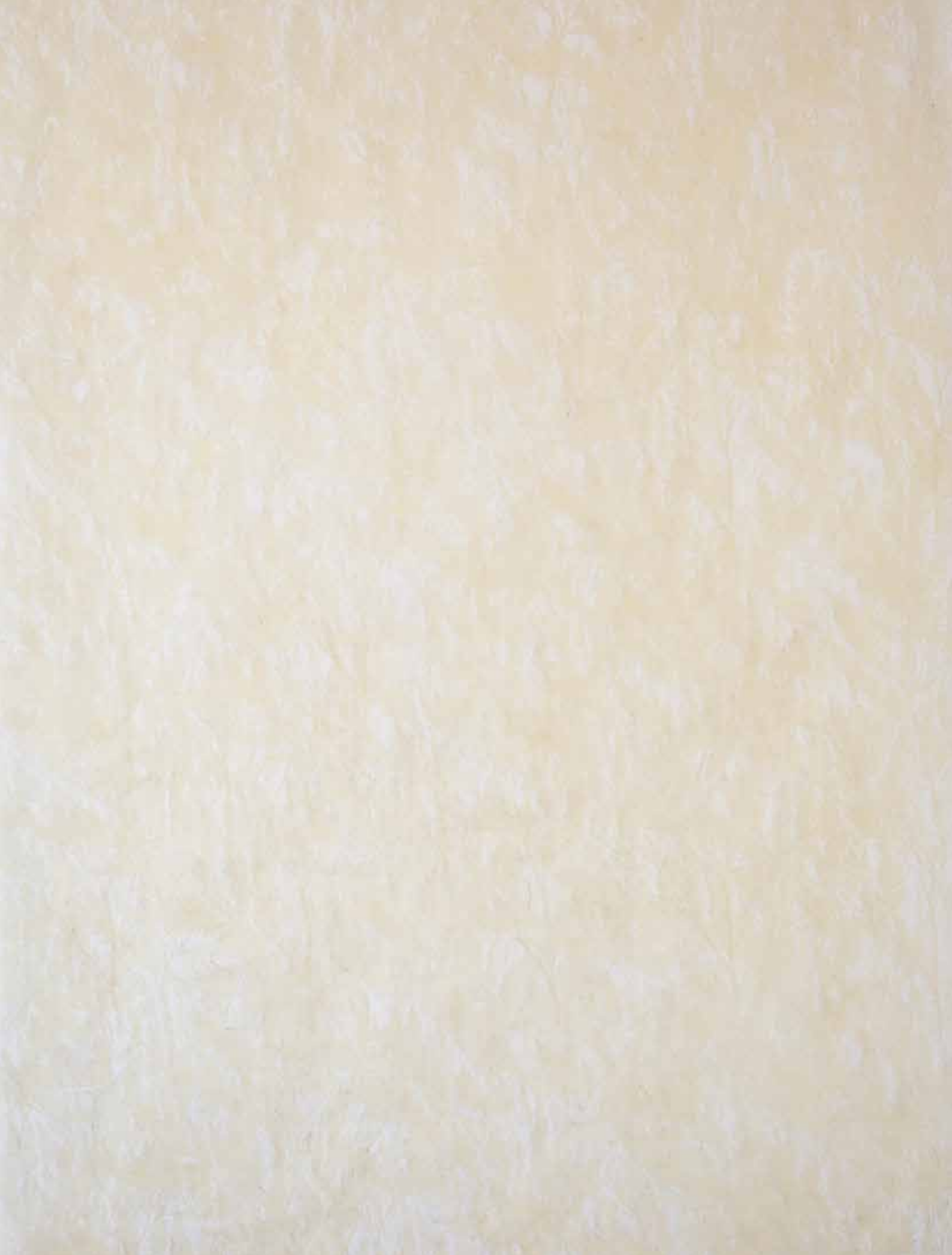
















BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENSON, Richard. **The Printed Picture**. New York: MoMA, 2010.
- BIODIVERSITY HERITAGE LIBRARY (BHL). **Flora Londinensis, or, Plates and descriptions of such plants as grow wild in the environs of London**. Disponível em: <<http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/62570#/summary>>
- BONOMI, Maria (Org.). **Maria Bonomi: Gravura Peregrina**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.
- BURGER, Maria Luiza; RICHTER, Hans Georg. **Anatomia da Madeira**. São Paulo: Nobel, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **Coleção de Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CARDOSO, Cleiri Adriana. **Habitar a Paisagem**. Tese (Mestrado em Artes Visuais - Processos de Criação em Artes Visuais), Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CASTRO, Lourdes; ZIMBRO, Manuel. **À Luz da Sombra**. Porto: Fundação de Serralves, Assírio & Alvim, 2010.
- DOCZI, Gyorgy. **O Poder dos Limites: Harmonias e Proporções na Natureza, Arte e Arquitetura**. São Paulo: Editora Mercuryo, 1981.
- FRANCKE, Andrea Ximena M. **O Auto-Retrato Autobiográfico**. Tese (Mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005
- HANANIA, Aida Ramezá. **A Caligrafia Árabe**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- INSTITUTO DAS FLORESTAS E DA CONSERVAÇÃO DA NATUREZA (IP-RAM). **Jardim Botânico da Madeira. Herbário**. Ilha da Madeira. Disponível em: <<http://www.sra.pt/jarbot/>>
- JAMES, Christopher. **The Book of Alternative Photographic Processes – Second Edition**. Boston, USA: Course Technology, 2008.
- KLINTOWITZ, Jacob. **Maria Bonomi, Gravadora**. São Paulo: KPMG, 1999.
- KNIPPER, Rajka. **The Karl Blossfeldt Collection at the Berlin University of the Arts**. Berlin: Universität der Künste Berlin, 2009. Disponível em: http://www.photographie-sk-kultur.de/fileadmin/user_upload/download/SK_PS_Aufsatz_Knipper_engl_korrekturen.pdf
- LEITE, Sylvia Virginia Andrade. **O Simbolismo dos Padrões Geométricos da Arte Islâmica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- MACLENNAN, Gloria Crespo. **Francesca Woodman: O Risco de Ser Artista**. El País Brasil, 2016. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html
- MURATA, Hanako. **Material Forms in Nature: The Photographs of Karl Blossfeldt**. New York: The Museum of Modern Art, 2014. Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Murata.pdf>

PARRY, Linda. **The Victoria & Albert Museum's Textile Collection – British Textiles from 1850 to 1900**. London: Victoria & Albert Museum, 1993.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Léon Ferrari e Mira Schendel: O Alfabeto Enfurecido**. São Paulo: Cosac Naify, Nova York: Museu de Arte Moderna, 2010.

POWERS, Allan. **Modern Blockprinted Textiles**. London: Walker Books Ltd., 1997.

SARDAR, Marika. **Indian Textiles: Trade and Production**. New York: Institute of Fine Arts, New York University, 2003. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/intx/hd_intx.htm

SENNET, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM (GETTY). **Anna Atkins**. Los Angeles. Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1507/anna-atkins-british-1799-1871/>

THE ORIGINAL MORRIS AND CO. (MORRIS&CO.) **A Full Story**. Disponível em: <https://www.william-morris.co.uk/a-full-history/>

TUTTER, Adele. **Metamorphosis and the aesthetics of loss: II. Lady of the woods - The transformative lens of Francesca Woodman**. Oxford: Institute of Psychoanalysis, 2011.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM (V&A). **The Fabric of India: Nature & Making**. Londres, 2016. Disponível em:

<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/the-fabric-of-india/nature-and-making/>

_____. **Video: Block-printed Wallpaper**. Londres, 2016.

Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/videos/b/video-block-printed-wallpaper/>

_____. **William Morris & Wallpaper Design**. Londres, 2016.

Disponível em:

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/w/william-morris-and-wallpaper-design/>

WEITMAN, Wendy. **Kiki Smith: Prints, Books and Things**. New York: MoMA, 2009.

WICHMANN, Sigfried. **Japonisme - The Japanese Influence on Western Art Since 1858**. London: Thames & Hudson, 1999.

VÍDEOS

A Lasting Printing - Block Printing in India

<https://www.youtube.com/watch?v=qZdnAz2II20>

Anna Atkins & the World's First Photo Book

<https://www.youtube.com/watch?v=ekUUuU7whe0>

Carving a Printing Block

<https://vimeo.com/140778074>